

ÉVSZÁZADUNK STILÁRIS METAMORPHOZISAI (Kísérlet egy művészettörténeti párhuzam értelmezésére)

Írta: VINKLER LÁSZLÓ

Nemrég egy külföldi képes folyóirat, a Paris Match 1967. novemberi száma akadt a kezembe. Van benne egy nagy fotográfia, amely az 1914-es világháborúnak egyetlen mozzanatát örökíti meg: a kép jobb oldalán az előtérben fejéhez kapó katona térdel, füléhez emelt keze a légnyomás ellen védekezik, hátrább egy másik, aki felugrik, talán sebesült, vagy a légnyomás dobja odább. A kép bal oldalán felcsapó fekete foltok a robbanás tárgytalan, alakatlan képét nyújtják. Ezer ehhez hasonló fotografiát láttunk már, mozgó filmet is bőven.

Nekem szöveget ütött a fejembe mégis valami, és hogy éppen most, annak bizonyára az az oka, hogy különben is kerülgettem egy problémát, amelynek itt egy csapásra láttam meg a lehetséges megoldását. Ez a probléma az a bizonyos művészettörténeti párhuzam volt, amelyet a címben már jeleztem. Most előljáróban mindjárt meg is mondom, hogy a XIX. és a XX. század egy sor stiláris jelenségének struktúráis rokonsága tűnt fel nekem. Természetesen szó sincs arról, hogy az összefüggésben szereplő megállapítások minden tagját magam alkottam volna meg. Néhány már közhely számba menő megállapítást fűztem össze olyan összefüggéssé, amelyért viszont már nekem kell viselnem a felelősséget.

Ki ne tudná a szakemberek közül, hogy a kubizmust klasszicizáló, a szürrealizmust pedig lényegében romantikus karakterű irányzatnak szokás tartani?

Picasso klasszicizmusa a kubista periódust meg is előzi, és követi is. „A rózsaszín korszak” görögös rokonulása, az ingres-korszak kapcsolata Ingres-rel, a francia klasszicizmus legcsiszoltabb mesterével valóban közismert, és átment a művészettörténeti szóhasználatba. Nem volna értelme annak, hogy a hivatkozások sorozatával bizonyítsunk.

Talán az sem meglepő, ha magát a kubizmust is lényegében klasszicizáló szemléletmódnak tekintjük, még akkor is, ha a geometria, amellyel dolgozik nem az euklidészinek, hanem az einsteini tér-idő szerkezetnek alkati rokona. (Ezzel persze nem akarjuk azt mondani, hogy abból fakad, azt ábrázolja, azon alapszik; hanem csak annyit, hogy kortársa, s ez a jelleg szembetűnően látszik is rajta.) Picasso úgy különbözteti meg Rafael szemléletétől a magáét, hogy azt mondja: „Rafael képein nem lehet megmérni az exact távolságot az orrhegy és az ajak között. Én olyan képeket szeretnék festeni, ahol ez lehetséges lenne.” S végre is hajtja szándékát. Feladja a klasszikus nézőpont kimozdíthatatlanságát, s a nézőpontoknak bizonyos keverékét hozza létre, s vele egy újfajta térábrázolási módszert fedez fel. De hiszen, mondhatja az olvasó, ez éppen azt bizonyítja, hogy a kubizmus a klasszikus formának szöges ellentéte, s így nem lehet klasszicizáló tendenciának minősíteni! A helyzet véleményünk szerint az, hogy itt családon belüli ellentétekről van szó, ami rögtön kiderül, ha a klasszicizmust a romantikával, vagy a romantika XX. századi megfelelőjével: a szürrealizmussal állítjuk szembe. Sem a romantikát, sem a szürrea-

lizmust nem lehet mint térproblémát jellemezni, (ami nem jelenti, hogy ne volna meg a saját viszonyuk a térábrázolás kérdéseihez) hanem sokkal inkább pszichikai oldalukról kell megragadnunk azokat. A geometria sokkal inkább az objektív világ mérhetőségének problémáival foglalkozó eljárás mód, hogysem a romantikus bensőségnek, a szürrealista álmvilágnak lehetne hordozó formarendszere. Más kérdés, hogy a XIX. és XX. század *egészét* is meg lehet és meg kell különböztetni, s ez a megkülönböztetés nélkülözhetetlen is, most azonban a hasonlóságok során kíváncsunk végigmenni. Bajomi Lázár Endre írja „a szürrealizmus” c. könyvében (13. old.) „A régebbi irányzatok közül a szürrealizmus a legszorosabban talán a romanticizmus-hoz kapcsolódik, ami nem meglepő, hiszen a két életérzés rokon, amennyiben tiltakozást, lázadást fejez ki a fennálló renddel és a valósággal szemben... Helyesen állapítja meg az olasz de Micheli, hogy a szürrealizmus esetében az ihletés romantikus felfogásának szélsőségesen kifejezett változatáról van szó. S az is tény, hogy mindkét irányzatnál megtalálható egy bizonyos introvertált, kórosan befelé fordult állapot, amelyet Breton tudatosan kultivált, s az akasztófahumor antológiája című művében maga is hivatkozott arra a hegeli megállapításra, mely szerint „a romantikus művészet alapelve a lélek önmagára koncentrációja volt...”.

Ezekután most már érthető az olvasó türelmetlensége, érthető, ha megkérdezi, hogyan függ össze mindezzel az előljáróban emlegetett fotográfia, amelyet a Paris Matchban láttam? Kénytelen vagyok még egy kis kitérőt tenni, mielőtt válaszolnék.

Sokat foglalkoztam a művészettörténettel, mint fejlődéstörténettel morfológiai vonatkozásban, évtizedek óta érdekel a periodizáció titka. A fenti analógiák számomra egyúttal azt a kérdést is jelentették, hogy véletlen folyamatnak kell-e tekintenem a párhuzamot, vagy pedig nem. Egyelőre az érdekelt, van-e folytatása az analógiás sornak, láncolattá bontakozik-e avagy sem? Nagyon csábító lett volna az informellt a tárgyi kötöttséget nem tűrő foltfestést, a tasizmust az impresszionizmus XX.-i megfelelőjének, így mondhatnók: absztrakt változatának tekinteni. Ha nem is kell döntőnek tekintenünk, amit egy irányzat önmagáról vall, vagy ahogyan elnevezik akár ellenségei, akár barátai, a tapasztalat azt mutatja, hogy hiba lenne egyszerűen eltekinteni felette. Már pedig a tachizmust absztrakt expresszionizmus névvel illetik, nem pedig absztrakt impresszionizmusnak mondják, Nevezik *akció-művészetnek* is, és ez az az elnevezés, amelyet magához rántott a bevezetésként említett fotográfia mindkét oldala, mind a „figuratív”, mind a „non-figuratív”; így is mondhatnám: mind a konkrétan realiztikus, mind az absztrakte expresszív. Mindemellett nyilvánvaló, hogy egyetlen pillanatfelvételen belül sem nem beszélhetünk szemléletmódbeli kettősségről, sem stílustörésről, vagy szembenálló művészeti irányzatokról. A mozdulatukkal — gesztusukkal, egész konkrét helyzetükkel „ábrázolt” katonák éppúgy reális részletei az összképnek, mint a robbanás alakatlan tömegét láttató foltok a fényérzékeny fotográfiai felületen. Önkéntelen gesztusok és anyagi folyamatok egyaránt arról szólnak, hogy vannak a világnak mint anyagi-szellemi, másképpen természeti-társadalmi valóságnak olyan aktusai, amelyeknek következményei messzemenően kiszámíthatatlanok, és különösen azok az egyes emberre, az egyéni tudatra vonatkoztatva. A robbanás lehet tervezett, lehet irányított, mégis humán kihatásában kiszámíthatatlan marad, különösen egyedi vonatkozásban. Márpedig a művészet nem hagyja számításon kívül az egyest, a konkrét embert, és így vagy úgy, de képviseli őt. A fényképen szereplő alakos motívumok és alakatlan anyagi tömegek — katonák és robbanás egyugyanazon történelmi szituációnak két oldala, az egyik a másik nélkül meg nem érthető, az egyik a másikat feltételezi. És most itt a pillanat, amelyben tételemet, legyen az mégoly szokatlan, megfogalmazhatom:

a XX század realizmusa, sőt szocialista realizmusa ellentmondásos történelmi egységet alkot a tachizmussal.

A XX-i expresszionizmus absztrakt változatának, a tachizmusnak persze megvannak a gyökerei, amelyek a dadaizmusig nyúlnak. Ez azonban csak erősíti tételünket: a konkrét cselekvéssel való szoros összefüggést. 1914-ben szó sincs még minderről a művészetben, a dadaizmus is a háború végével jelentkezik, és kifejező formái korántsem tárgyaltanok, hanem inkább szándékosan értelmetlenek, anarchikusak mintegy válaszul a világháborús történelem embertelenségére. A tachizmus ugyanennek az attitűdnek második világháborús változata. Bármilyen furcsán hangzik, mégis az az igazság, hogy akcióra két irányzat kész: a realizmus és az expresszionizmus. A realizmus az első világháború után mint expresszionizmus jelenik meg, akár Kollwitzre, Grosra, Barlachra gondolunk, akár a magyar Tanácsköztársaság művészeire: Pórra Berényre, Nemeslampétre, Uitzre gondolunk. Az aktivizmusnak így két szárnya van, az egyiket lehet haladónak, társadalmilag céltudatosnak, a másikat lehet reakciónak az öncélú cselekvést hirdetőnek minősíteni s ez nem is közömbös megkülönböztetés, de nem változtat azon a tényen, hogy a kettő ugyanannak a történelmi szituációnak kétféle és összetartozó kifejeződése. A futurizmusnak is megvannak a maga kapcsolatai az aktivizmussal: Majakovszkij személyében haladó formát ölt, de nehéz volna minden haladó vonást megtagadni például egy Boccionitól is akár, ha Marinettit öncélúnak is kell minősíteni. Mindezt egybevetve látnunk kell, hogy a szocialista realizmus mint a társadalmi haladás szolgálatában álló *tevékeny társadalmi szerepet vállaló irányzat nem választható külön az expresszionizmus haladó szárnyától*, annak mintegy népszerűsített válfaja.

S ha most azt kérdezzük önmagunktól, hogy a XIX. században van-e olyan irányzat, amelyben a realizmus aktivitással társul s expresszív erővel jelentkezik: gondolkodás nélkül Daumier-re és Courbet-re gondolunk. Daumier és a XX. századikak kapcsolatát keresve Barlach, Gros, Kollwitz, az orosz Prorokov önként kínálkoznak bizonyítékul.

A szocialista realizmus formai motívumát a fent emlegetett fotográfia „figuratív” oldalán kell keresnünk: a történeti hitelességű leírás oldalán, a konkrét tartalmi megjelenítés oldalán. A dadaizmus és a tachizmus formai motívumát a fotográfia robbanást ábrázoló vonatkozásaiiban lehet megragadni, a nem elbeszélő, hanem az eseményben bennünket is részesítő sokk oldalán, tehát a formai kifejezés oldalán. Az aktivitás a realizmus olyan tulajdonságaként határozható meg, amely a szocialista realizmusban főként, olykor szinte pusztán tartalmi, a dadaizmusban és tasizmusban csaknem pusztán formai oldalról jelentkezik. Ilyen értelemben a dadaizmus az expresszionizmusról és a *tachizmus a realizmusról lehasadt formatényezőként* értelmezhető. S hogy a realizmusnak az aktivitás, a robbanékonyság eredendő tulajdonsága nem is nagyon kell bizonyítani. Csak Courbet felénk gördülő, hullámokat ábrázoló tengereire kell gondolnunk, hogy a tachizmus félelmetes, fékezhetetlen, anyagi erőit visszamenőleg felismerjük benne, mint lényeges alkatelemet. A meghökkenés, a kihívás nemcsak a dadaisták fegyvere, él azzal már Daumier is. Ne felejtjük el, hogy a realizmust a maga idejében nem fogadta kisebb megbotrányozás, mint a dadát, vagy a tast. Mindent leromboló, durva, tudatlan, sőt formátlan szemléletmódnak tekintették. Nem is egészen alaptalanul a maguk szemszögéből nézve, hiszen valóban sokat vetettek el az évszázados hagyományok formuláiból. A XX. században a realizmusnak ilyen szintetikus, az aktivitást, az anyagi és szellemi, természeti és társadalmi lét hatalmát hirdető, de tartalmi-formai egységben jelentkező megoldását még nehezebb elképzelni mint a XIX. században. Ennek fő oka talán az, hogy a bennünket körülvevő valóság mind kevésbé ragadható meg egyszerre

lényeges vonásaiban és közérthető módon. A szakemberek máris tudják, vagy sejtik, hogy az évszázad nagy realista szintézisét inkább Picassónál vagy Riveránál lehet megtalálni, mint sok fotografikus, közérthető és helyes tartalmi feldolgozást nyújtó festői krónikában. Alighanem ők alkották meg az évszázad nagy realizmusát, és éppen azért, *mert a formát is tudták aktivizálni, necsak a tartalmat.*

Picasso nem dadaista és nem tachisza, de párhuzamosan is megy velük a maga bonyolult útján. Éppenígy elmondható az is, hogy nem szocialista realista a szónak a személyi kultusz korszakában kialakított értelmében, de szocialista is és realista is olyan módon és mértékben, amilyen módon és mértékben a realizmus általános fogalma nem módosult a mi évszázadunkban sem.

Az ellentmondások bonyolultabbakká váltak, mint amilyenek a XIX. században voltak, nyilvánvaló, hogy a művészet sem lehet mentes ettől a bonyolultságtól. A múlt században még lehetséges volt a konstans forma, mint adekvát kifejezése egy világképnek, ebben az évszázadban már nem a formán belüli, csak a szakember számára nyilvánvaló ellentmondásokról van szó, hanem olyan manifest ellentmondásoktól, amelyek a formát külső ellentmondások hordozására készítetik. Az oeuvre szériákra osztódik s ezeknek dialektikája tesz lehetővé bizonyos csomópontokon szintetikus megoldásokat is. A szintézis erőltetése csak egyoldalúságra, önkorlátozásra, a lényeg feladására, konzervativizmusra vezethet.

A történelmi párhuzam tehát tovább fut, a klasszicizmus és romantika, mind XIX. mind XX. századi formájában magában hordja az aktivitás programját. Ennek a programnak alapja a valósághoz való cselekvő viszonyulás, az állítás-tagadás, az akarás, nem-akarás társadalmi realizálása. A klasszicizmus külső fegyelmét, a romanticizmus belső szabadságát a realizmus véghezvivő akarata követi. A kubizmus és szürrealizmus bonyolultabban állítja fel tételeit, amelyeknek szükségképpen bonyolultabb a szintézise is a XX. század viszonyai között. Azt lehetne ellene vetni fejtegetéseimnek, hogy a művészettörténet nem ilyen egyszerű, hogy a klasszicizmus együtt élt a kései rokokóval, a romantikával, sőt Goya egyetemes festészetével, amelyben valamiképpen minden megtalálható, hogy a cezannei, picasso geometrizmus mellett ott van a gauguini szintetizmus, a vangoghi expresszivitás, a szecesszio, a fauvizmus. Nem kétséges. Célnk azonban most nem az, hogy valamit, amit mint megragadható összefüggést megsejtettünk, elfedjük csak azért, mert a valóság bonyolult. Éppen azt tűztük ki célul, hogy megkíséréljük egy összefüggés kiemelését, világossá tételét a valóban gyakran kaotikusnak tűnő, az egyéni szándékoknak, a sorsok véletleneinek halmazából. Éppen azért, hogy a társadalmi tudat felfog és elejt, alakul ki a közös emberi történelmi tudat, amelyben az egyedi csak többé-kevésbé játszik szerepet. És e tekintetben az sem változtat a dolgon, hogy egyes emberek tudata olykor hatalmasan befolyásolja a közösséget, hogy a közös tudat csak mint absztrakció létezik, mindez, amint mondtam nem változtat azon a tényen, hogy az időben kialakuló, a tudományos nézetektől is befolyásolt társadalmi tudat viszonylag szükségszerűen alakít ki egy jól szervezett, gazdaságos és összefüggő, megtanulható, többé-kevésbé kötelező összképet. Hogy úgy mondjam, kialakít egy absztrakt történelmet mint alkotást, amely magasabbrendű a pusztán tényeknél éppen alkotás-jellegénél fogva. Az emberiség nem öncélú adatokra éhes, hanem élni és boldogulni kíván. Ezt pedig csakis alkotott össz-tudattal teheti. Mindezzel persze nem akarom sem menteni, sem propagálni a történelem hamisítást, éppen ellenkezőleg, abban hiszek, hogy a jól megalkotott történelem visszadja az adatoknak mint részeknek azt az elevenséget, végső fokon azt az igazságot, amit adattá degradáltan elveszítettek.

Ezekután menjünk még egy lépéssel tovább. Ez a lépés alighanem arra is jó lesz, hogy az eddig felmerült hiányokat enyhítse.

Ha a múlt század művészettörténetét gondolatban tovább folytatjuk, az impresszionizmus és a naturalizmus tendenciáinak kell helyet adnunk.

A XX. században a dadaizmust és tasizmust mint az expresszionizmus és realizmus elszakadt faktorait vizsgáltuk. A pop-art tulajdonképpen kései dada, a tas teljesen tárgyaltan kaotikus anyagságával szemben a káoszba iktatott objektumot alkalmazza. Valódi tárgyakat, azoknak bizarr halmazát állítja elé. Ideálja ismét a dolog *önmagában*, akár a naturalistáké, persze XX. századi jelleggel. Cezannera is hivatkoznak, mint aki figyelembe vette a tárgyak dologságát, véleményem szerint nem egészen jogos hivatkozással. Hogy állításomat megokolhassam, előbb a mobilokkal és az op-arttal kell foglalkoznunk.

A mobilok tulajdonképpen mozgó tárgyak, amelyek esztétikai céllal jöttek világra a XX. század közepe táján. A kezdeményezés Calder nevéhez fűződik, legmonumentálisabb alkotásait a magyar származású Nicolas Schöffer hozta létre. Az 1969-es Velencei Biennále francia kiállításának egyik terme az ő műveit mutatja be. Schöffer alkotásai azonban nemcsak mozgó konstrukciók, hanem vetítő berendezésekkel is kombináltak. Az egészet kibernetikai vezérléssel működtetik. Éppen a vetítő berendezések, tükrök teszik rokonná egy másik magyar származású mesternek Victor Vasarelynek felfedezésével, az op-arttal. Az op-art, amint neve is mutatja optikai feltételekkel dolgozó művészet. Kaleidoszkópszerű képeket hoz létre, geometrikus elemek szabályszerű mozgásával, variálásával. Síkban tartott minták ezek, amelyek az optikai csalódás eszközével élve térhatást váltanak ki.

Véleményem szerint ha van elvileg impresszionisztikus törekvés a XX. század művészeti irányzatai között, úgy az op-art az. És nemcsak azért mert önmagát optikai művészetnek nevezi, hanem azért is, mert elvi rokonságot tart a XIX. század optikai művészetével, az impresszionizmussal. Cezanne, aki az impresszionistákkal együtt indult, mondta később Monet-ről: „Monet *csak szem*, de micsoda szem!” Monet az impresszionizmus köztudomásúan legelvszerűbb képviselője. Ő kezdeményezi a divizionizmus módszerét. Hogy mi a divizionizmus, azt mindenkinek tudnia kell, aki az impresszionizmus titkába be akar hatolni. A párizsi Jeu de Pomme múzeum előcsarnokában (ebben a múzeumban helyezték el az impresszionizmus mestereinek alkotásait) fortélyos módszerrel, átvilágított nagyméretű színes diaposzítívvekkal és a hozzájuk fűzött szöveggel magyarázzák meg a belépő számára, hogy milyen szemmel kell néznie azt, amit majd látni fog. Kis részletek nagyításai bizonyítják, hogy a színek apróbb részekre bontva kerülnek a vászonra — innen a divizionizmus elnevezés — ezek az apróbb részek együttesen képezik azt a színhatást, amelyet felfogunk. Egyfajta vibrációnak is lehetne nevezni a színeknek ezt a játékát. Komponensekre való felbontásnak is mondható a színkeverés tapasztalatai felől nézve. Ez persze nem megy szükségképpen odáig, hogy zöld szín helyett pl. csak kék és sárga részecskék vibrációja kerülne a képre abban a reményben, hogy az a szemünkben „összekeveredik”; hanem sokkal inkább arra szorítkozik, hogy zöldet sárgásabb és kékesebb zöld árnyalatokra való bontással, tehát hidegebb és melegebb változatok mozaikszerű váltakoztatásával fejez ki. Ez a mozaikszerűség az impresszionisták esetében inkább törekvés, mint teljesen kifejezett formaiság, bár a pontilizmusban eléri azt, mégis, mindvégig közvetlen tapasztalati alapon álló ábrázolási-módszer marad. Az op-art mozaikszerűsége „absztrakt” abban az értelemben, hogy nem ad semmi közvetlenül felismerhetőt, az élménynek messzemenően áttételes, egy geometrikus jelrendszerre redukált ornamentális-zenei kifejezést adja. Míg Schöffer egy össz-művészet felé halad, amely a teret és mozgást konkrétan veszi birtokba,

addig Vasarely a síkon marad, kinetikus úton származtatott variációit egy síkminta-szerű eredmény tartalmazza. Az impresszionizmusnak sokat emlegetett tulajdonsága a véletlen jelenségre való szorítkozás is. Nos Vasarely egy maga által készített motívumnak kibernetikai úton hozza létre variánsait, választást enged a kívülálló nézőközönségnek és a „közvéleménykutatás” ilyenfajta eredményét statisztikai bizonyítéknak fogja fel. Véleményem szerint a véletlennek így igen nagy szerep jut az alkotásban, a döntést a művész mintegy kiengedi a kezéből. Az impresszionista is azt várta, hogy a néző rakja össze magában a vázlatos elemeket objektummá. Nem vitás, hogy a variánsok matematikai módszerekkel, gépi úton való előállításuk jelent bizonyos kötöttséget a tasizmus teljesen szabad ösztönös-érzelmi impulzusaival szemben. Igen ám, csak hogy az impresszionizmus is tett ennyit a véletlenek rendezésére a maga körülményei között éppen azért, hogy a realiztikus naturalisztikus iskola érzéki anyagát optikaira korlátozza s ezáltal bizonyos vonatkozásban korlátozza is a véletlenek szerepét, hiszen a természetes megérzékképzésre való törekvés a dolog egyszerűségét még jobban kiemelte, mint amennyire az a pillanatnyi optikai benyomás síkján történt. Az impresszionizmus valójában a síkfelületet borította foltokkal, a tér illúzióját egyetlen asszociációs rendszerre bízta; a színeknek a térben tapasztalt minőségeire. Lemondott a plasztika közvetlenebb ábrázolásáról, a téri forma nyomtérképezéséről és lemondott a vonalperspektíva optikai hálózataról is, mint szilárd térkifejező rendszerről. Nos a síkszerűség és térillúzió egybekapcsolása az op-art-ra nézve is alapvető.

Felmerülhetne a kérdés, vajon Schöffer mobiljai nem töltik-e be azt a szerepet a XX. századi művészettörténet dialektikájában, amelyet Cézanne töltött be az impresszionizmussal szemben: mégpedig a téri formának visszahódítását. Az a véleményem, hogy Schöffer előfutára ennek a folyamatnak. Cézanne szerepének megismétléséhez azonban kell még valami: a klasszikus művészettel való szintézis keresése. Lehet-e Schöffer mozgó kaleidoszkópjait bizonyos elvont tulajdonságaik alapján a klasszikusokkal való szintézisnek tekinteni, olyan kérdés, amelynek vizsgálata talán akkor lesz aktuális, ha jobban előrehaladunk az évszázad utolsó harmadában és gondosan elemezzük a művészeti jelenségeket. Alighanem lényeges lépés efelé az is, amit Escobar Marisol venezuelai szobrásznő tett meg. Szobrászi alkotásait a pop-art-hoz lehet sorolni, de jelentkezhethet ebben az irányban is az új, a XX. századi cezannizmus. Marisol figurái hol geometrikus, hol síkformát mutatnak, hol konkrét tárgyszerűek, hol elszakadnak attól, és átcsapnak az ornamentálisba. A konkrét és az absztrakt elemek, azaz a természeti jelenség és a téri forma polarizáltsága, feszültsége jellemzi. A testet pl. helyettesítheti egy hasáb fa, amelyből valahol naturalisztikusan megformált kéz nyúlik ki, amely viszont foghat akár egy az áruháznál megvásárolt „igazi” táskát.

Cézanne festészetét maga Cézanne is több ízben meghatározta. Ezek a meghatározások igen pontosak, a művészettudomány is akkor a legbölcsebb, ha elfogadja azokat. Cézanne azt mondja, hogy a művészetnek megvan a maga optikája, megvan a logikája. Optikán az impresszionista optikát érti, a színminőségek pontos érzéklésének elvét, a plasztikának nem árnyékolással, hanem szín-modulációkkal való kifejezését. Logikán Cézanne a kép klasszikus felépítésének, a tér koncentráltságának elvét érti. Az impresszionizmus még a tér-idő egység elvének alapján áll, a klasszikusoktól az különbözteti meg, hogy az idő rendkívül szűk tartam, a jelen elvileg a pillanat, ezt szeretné megragadni. Azért mondom, hogy elvileg, mert gyakorlatilag csak a fényképezés felfedezésével vált lehetővé a „pillanat” konkrét megragadása, az impresszionista ehhez képest hosszú idő alatt kénytelen bizonyos elraktározott tapasztalatok segítségével a pillanatot kifejezni. Persze éppen ez a szép benne, ezért

esztétikai érték amit létrehoz. A pillanat keskeny sávja azonban rendezetlen, a folyamatszerű összefüggéseket nem nyújtó s ezért nem klasszikus értelmű kép. A Diszkoszvető is pillanatot ábrázol, ez a pillanat azonban, amint azt sokszor és sokan elmondták és leírták már, magában foglalja valamiképpen a megelőző és a következő mozzanatot is, azaz nem pontos, hanem *kifejező*, a „valóságos” pillanathoz képest „hibás”, attól eltérő forma. Cézanne szándéka tehát ellentmondásos, hiszen az érzékelés kérdésében impresszionista, a képépítés logikájában klasszikus megoldást akar. Ebből származik azután az a lüktetésszerű dialektika, amellyel magát a színből vajúdott forma értelmében kifejezi. Éppen azért határ a cezanni szemléletmód éppen, mert ennyire ellentmondásos: egy pillanat színeiben hosszú tartamot kíván kifejteni, akárcsak Proust a maga területén, az irodalomban. Igen Cézanne is az eltűnt idő nyomában jár, azt emeli át a jelen egyetlen mozzanatába. Innen a hallatlanul differenciált elemzés igénye is. Viszont innen származik az a lehetőség, hogy az elemzés eredményeként nyert tér-idő darabkákat, elemeket a képzelet is megragadhatta, mintegy újra- és átrendezhesse, azaz képpé alakíthassa. Ez az ellentmondásosság az, amit Marisol szobrai, vagy a pop art festészetének egyes képviselői olykor, így pl. Rauschenberg is megragadnak és ellentétekig feszítik azt. Cézanne is élményeit akarja realizálni, amint ő maga mondja. Élményei azonban még ügylátszik inkább ellentmondások, *belső* ellentmondásoktól feszítettek, nem érik el a *külsőben* is manifestált ellentétek állapotát, mint a XX. században. Schöffer mintha csak a valós térbe és időbe tenné át a futuristák szándékait: amit azok a vászon síkján ecsettel, így tehát bizonyos értelemben a hagyományos festészet módszereivel akartak kifejezni, azt Schöffer végre is hajtja. Mindenesetre Marisol abban az értelemben szinтетikusabb, cezanneibb, hogy *a humán elemeket keveri absztrakt formákkal*, Schöffer viszont kaleidoszkópszerűségével elvontabb marad, inkább az op-art rokona, bármennyire is realizálja tér-idő koncepcióját magában a valóságos, konkrét térben és időben. Kétségtelen, hogy a tachizmushoz képest Schöffer konstrukciói messzemenően intellektuális karakterűek, teljes tudományos-technikai fegyverzettel rendelkeznek. A múlt században ez az igény főként Seurat-t a pointilizmus nagy mesterét jellemzi, aki a kor optikai tudományának nagy ismerője és alkalmazója. Foglalkozik a képszerkesztés elveinek tudományos alapjaival is. Sőt mi több, végsőkéig vitt divizionizmusa összekapcsolódik egy klasszicizáló humán formavilággal. Ennyiben Cézanne rokona, de a tekintetben is az, hogy ketten együttesen befolyásolják a XX. század kubista mozgalmát, annak mintegy elvi előfutárai.

Amit mindezzel bizonyítanunk kellett, az a *művészettörténet fejlődésének párhuzamosan futó kettős sort alkotó dialektikája a tárgyalt két évszázadban*. Nem véletlen tehát, ha valaki a Van Gogh-i és Gauguin-i magatartás visszatérésére, ciklikus megismétlődésére kérdez. Első tünetei itt vannak már, bármilyen meglepő, a pop-artban és a hozzá tartozó hippi mozgalomban. Távol álljon tőlem, hogy a múlt század nehéz társadalmi viszonyaival szembeforduló érzelmi magatartás jelentőségét lebecsüljem. Példaadó menekülés, aszkétikus vállalkozás volt a Van Goghé, és megvolt a tagadás a fennálló civilizációval szemben a gauguini dezertálásban is. Bár nem tudósok, mint Seurat és sok tekintetben Cézanne is, hanem autodidakták, mégis megvan a maguk elmélete életről is és művészetről is. Bennük látom a nagy előfutárait annak a tömegmozgalomnak, amely az amerikai ifjúság egy részét dezertálásra készíti. A Paris Match-nak a fent már idézett számában van egy másik nagyméretű fotográfia, amely a következő feliratot viseli: „Dans les jardins du pentagone une fleur inattendue”. Magyarul: a pentagon kertjeiben egy váratlan virág. A kép baloldalán acélsisakos katonák sora, szuronyt szegeznek egy tarkaruhás rövidhajú nő elé, aki virágot tart a kezében és a hozzáfűzött szöveg szerint ezt mond-

ja: Éljen a szerelem, le a háborúval! Ez a virág válasza a fegyverekre. Ez a fiatal „hippy”, akinek csak egy rózsája van a katonák bajonettjeivel szemben Washingtonba jött 50 000 pacifistával együtt, hogy nemet mondjon a vietnami háborúra. Ennek a fotográfiának fényképésze alighanem ismerhette Picasso Minotauromachiáját és a Guernicát. Az előbbin is egy kislány áll szemben égő fénnyel a kezében a Minotaurusszal, a Guernica megölt harcosának kezénél is ott a virág. Kenedi János cikke az Új írás 1968. decemberi számában arról tudósít, hogy a hippik tömegesen települnek át indián területekre, hogy közöttük éljenek — kinek ne jutna eszébe Gauguin? Ellene vethetné valaki, hogy Gauguin zseni volt és magányos, sorsától megszállott ember, a mi évszázadunkban viszont tömeges jelenségről van szó. Éppen efelől ragadható meg a fejlődés egy nagyon jelentős tulajdonsága. Amihez a múlt században a zseni előérzete kellett, nem egész 100 esztendő alatt tömegjelenséggé válik. Míg Van Goghot és Gauguin kora megtagadta, ma ők az átlagos művészi ízléssel rendelkező tömegek legkedvesebb festői. Ha ma valaki sima közönségsikerre vágyik, hozzájuk tartsa magát, persze ne lényegében, hanem formálisan, hiszen lényegük éppen a fennálló nézetekkel való szembehelyezkedés nélkül aligha ismételhető meg.

Azok a társadalmi feszültségek, amelyeknek csírái már a múlt század utolsó harmadában is megvoltak, most még inkább kifejlődtek, világméretűekké váltak és a XX. század utolsó harmadának művészete is velük küszködik majd. A társadalmi-történelmi problémákra való reagálás korábban direkt formát öltött, a beavatkozását, a század harmadik harmada a passzív rezisztencia pozitív lehetőségeit ismeri fel. Már a múlt század megfelelő időszakának nagyjai is „félre álltak”: Cezanne a vidéki Aix en province-ban, Van Gogh Arlesban, Gauguin Tahitin. A direkt akció helyét elfoglalja a szimbolikus cselekvés. Más kérdés azután, hogy ez a szimbolikus kívülhelyezkedés a cezannei filozófikus-kulturált, a vangoghi keresztény-szocialistarájongó, vagy a gauguini mítikus-primitív megoldást tudja-e választani. A cezannei megoldás jól kapcsolódik a tudományos-technikai fejlődést kifejező későbbi tér-idős szerkezetekhez, amelyek a XX. század ún. modern művészetének kubista-futurista ágát illetik. Van Goghból az expresszionizmus és secessio táplálkozik inkább, gauguinból a fauvizmus. Ám ezek az áramlatok át is szövik egymást, össze is fonódnak. Cezannea Van Gogh és Gauguin is támaszkodik, annak ellenére, hogy Cezanne nincs róluk valami jó véleménnyel, úgy gondolja, hogy megkönnyítik maguknak a dolgukat. Nem ismerem Nicolas Schöffer véleményét a pop-art képviselőiről, el tudom képzelni, hogy nem különbözik lényegesen Cezanne-étől. Cezanne is egybe akart építeni mindent, Schöfferben is van valami ilyen törekvés, ha mint mondtam vitatható, hogy a klasszikus hagyományhoz való viszonya felér-e a cezannei követelményekhez. Marisolból, Rauschenbergből és általában a pop-art képviselőiből pedig hiányzik a szerkezetnek az a koncentrált egysége, amelyre Cezanne törekedett. Természetesen ez a koncentráltság nem a klasszikus térfelfogás egyszerű egysége, hanem az impresszionizmus által már „atomizált” sok központú térnek egy új, magasabb értelmű középpontra való vonatkoztatása. Ez a magasabb értelmű központ abban a világképben nyeri el szerepét, amely az emberinek határait messze a testin túl, pontosabban: a közvetlenül érzéketesen túl, környezetének határait pedig a föld vonzó körén túl vonja meg. A XX. század művészetének sajátos arculata garmadával nyújtja ennek bizonyítékát. Mindez nem jelenti a hagyományos világkép eltörlését, csupán korlátozását, egyetemes érvényének elvesztését. Bizonyos emberközeli szituációknak megoldására azonban ezután is alkalmasabbnak bizonyul a klasszikus forma, mint a tágabb világkép romjai konzekvenciáinak érvényesítése. Ilyen terület elsősorban az arcképrestésé. Viszont az sem véletlen, hogy az arcképtestészet nagy

területeket veszített el a korábban birtokoltakból. Ez viszont nyilvánvalóan az ember világgépének tágulásából érthető meg, világára inkább szellemi síkon hasonlít, mint külső megjelenésével, jelrendszereinek kitejező formáit az új tartalomhoz adekvátabbnak érzi, mint saját testi valójának szimbólumként való odaállítását. Mindez első-sorban ott érvényes, ahol az európai művészet fejlődése szervesen és megszakítatlanul, mint elsődleges történelmi folyamat ment végbe. Kevésbé érvényesül a fejlődésben több-kevesebb ideig elmaradt országokban, ahol a polgári fejlődés bizonyos lépcsőfokait egy ugrásszerű átalakulás körülményei között kell pótolni. Itt a művészettől lehet elvárni a pótlást, a tudomány területén gyorsan meg kell ragadni a legújabb lehetőségeket. Ilyen egyenlőtlen fejlődést mutat a Szovjetunió művészetének története a XX. században. Élenjáró kezdetek után a népszerűsítés új feladata szükségképpen régi formákhoz igazodik. Viszont a tudományos technikai fejlődés gyorsan tör az élre. Az egyenlőtlen fejlődés fokról fokra kiegyenlítődik majd. Nem véletlenül foglalkoztam ebben a tanulmányban több ízben is a cezannizmusnak azzal a problémájával, hogy a legújabbat hogyan építi egybe a hagyományossal. Ugyanezt lehet mondani azonban Gauguinről is. Rá az ősi egység keresése jellemző. Köztünk így az a különbség, hogy Cezanne a *geometria örök érvényével* köti meg az impressziók futó homokját, Gauguin pedig a lét *ős-egységének* forrásánál keresi azt az összetartó erőt, amelyet a civilizáció elveszített. Ez a visszanyúlás az állandó érvényűhöz egészen másfajta állásfoglalás, mint az akadémikus konzervativizmus.

Ha az a párhuzam, amelynek fonalán végigfutottunk valóban fennáll, akkor érdemes felfigyelnünk mindazokra a jelenségekre az évszázad hátra levő évtizedeiben, amelyek ezt képviselik, amelyek a legújabb eredmények, lehetőségek elembontásának, szocializálásának lehetőségén munkálkodnak, anélkül, hogy olcsó megoldásokat fogadnának el. Minden ilyenirányú erőfeszítés, kísérlet, a továbbfejlődés szempontjából pozitíven értékelendő.

Végezetül érdemesnek látszik mindezekután következtetéseinket saját művésztünk, a magyar művészet fejlődésének jelenségeire is kiterjeszteni, hiszen nem kétséges, hogy a távolinak a megismerése főként arra való, hogy eligazodjunk a magunkéban.

Talán az lesz a legcélravezetőbb, ha ugyanazt a sorrendet követjük, amelyet fentebb. A magyar realizmusnak elismerten legnagyobb képviselője a XIX. században Munkácsy Mihály. Számomra elfelejthetetlenül emlékezetes maradt Lyka Károly jellemzése, amelyet még mint a Képzőművészeti Főiskola hallgatója hallottam tőle egyik előadásán. Körülbelül ezt mondta: „Ha nagyobb vásznat kezdett, olykor könyékig mártotta a kezét a bitumenes vödörbe, az alkarjával kente fel a csorgó festéket. Olyan volt az egész, mint egy huszárroham.” A munkafolyamatnak ez a szinte az action-art-ra emlékeztető hevessege, az anyaggal való küzdelemnek ez a direkt volta általában jellemző a realizmus nagy képviselőire — így például Frans Halsra, sőt az olykor álmódó Rembrandt is konkrét anyagiságában ragadja meg motívumát. A magyar festészetben ez az aktív előadásmód sajátos tartalmi árnyalatokkal, de sokáig megmaradt különösen az alföldi festészetben, elsősorban Tornyay Jánosnál. Holló László festészetében sokszor túlfeszítetté vált a naturális szemlélet és az előadás csaknem tachiszta pólusainak összekényszerülése. Realizmusnak is, tachizmusnak is *pseudomorf* — lehetne mondani, különösen a XX. sz. elvi tisztázottságot követelő formaérzése felől, de intellektuális követelményei felől is nézve. Dománovszky is ebbe az áramkörbe kapcsolódott, de ebben élt legalább is egy periódusában az alföldi Kohán. Kohán példája azt bizonyítja, hogy a realizmusnak ez a festői akció kedvelő sajátossága önmaga ellentétét is kihívja. Hollóval szemben nála megindul egy kristályosodási folyamat, amely az indulati kifejezésnek egy építkező szán-

dékkal való ötvözetét jelenti. E tekintetben egyik előfutára annak a folyamatnak, amelyet a XIX. századi művészet fejlődésvonalán a cezannei lépcsőfoknak ismertünk fel annak ellenére, hogy nála inkább a kubizmusra való visszatámaszkodásról van szó.

Ha szabad ehelyütt a magam problémáira és tapasztalataira hivatkoznom, csak megerősíthetem a fenti megfigyeléseket. Az alkotó munka során, mint megismerő folyamat során nem az elhatározások döntenek el a következő lépést, hanem az előfeltételek nyújtotta szükségszerűségek. A magam tapasztalatai azt bizonyítják, hogy a realiztikus törekvésekről, akkor, amikor belső ellentmondásaik kiéleződtek, hasadt le a tachisza forma. Mégpedig nem is egyszerre, hanem esetenként, kísérletenként míg önállósulni is tudott. Képes volt együttélésre, pszeudomorf szintézisre éppenúgy, mint különválásra. A legérdekesebb jelenség, amelyet e tekintetben meg lehet figyelni, az automatiztikus kifejezőmódnak az analógiák felé törekvése. Tusóntvények és növényi formák analógiáinak jelentkezése egyesíteni tudta a maga módján az automatikus gesztusnak, mint akciónak élményét a természetiben felt gyönyörködés érzelmével. És ez a lépés egyszerűen át is vezet az automatizmusnak mint programozott folyamatnak lehetőségéhez. Itt az op-arttal rokon törekvést jelent. Ebből fakad az ecset helyett a hengernek, mint programozó eszköznek felhasználása az automatikus expresszionisztikus törekvések céljára. Motívumok variánsait sikerült így bevezetni egy gördülő mozgással szabályozott rendszerbe. Ezzel párhuzamosan jelentkezik egy komplex optikai áttételekkel felbontott és újra egyesített térmegoldás, amely tulajdonképpen térarchitektúrának tekinthető. Olyan térarchitektúra, amely optikai hengerek sorából tevődik össze, vagy hengerek és gömbök együtteseiből. Olyan architektúra, amely megengedi a széttagolt térnek egy magasabb szempontból való újra egyesítését, elvi rekonstruálhatóságát. Az objektumhoz való viszonya, vagy mint Cezanne mondaná: a motívumhoz való viszonya kötött rendszert jelent. A cezanneinál az teszi bonyolultabbá, XX. századivá, hogy tényezői polarizáltabban jelentkeznek. A térhez való optikai viszony instrumentális közvetítéssel épül ki. Ezért neveztem el önmagam számára ezt a *szürcezanizmus* névvel, de azért is, mert az optikai görbületek megengedik a klasszikus formával való szintézist. A programozásnak, az eszközös közvetítésnek régi és ismert lehetőségét nyújtja a grafika. Korántsem véletlen, hogy nálunk, ahol bizonyos fejlődésbeli nehézségek, megszakadásai a művészettörténetnek és pótlásai elmaradt fejlődési szakaszoknak megfigyelhetők, a grafika tisztességes kompromisszumot jelentett a programozás igénye és az ábrázolás, sőt tartalmi illusztráció törekvései számára. Megengedte ezen kívül a szürrealizmus elmaradt tanulságainak beépítését is az illusztráció jogán. Nagyszerű eredményeket ért el Kondor Béla ezen a téren, de egész sor tehetséges embert ragadott magával ez a lehetőség. Mint minden kompromisszumnak, a szintézis teremtésben nyilvánvaló érdemei mellett megvannak a veszélyei is, éppen a valódi tér-probléma elvi tisztázásának elmaradásában. Ez a hiányosság fogja vissza azután a festészetet továbbfejlődésében nálunk. Az iparművészet is kompromisszumot kínál, a modern eredményeknek és a hasznosság szempontjainak egyeztetését, ami nagyon jó egyrészt, de ellenáll a kérdésfeltevések elvi tisztaságának másrészt. Az elvi tisztaság jellemzi pl. Barcsay Jenő szemléletét, amelynek kihatása a következő idoszakra máris erősen jelentkezik.

Amint látjuk tehát az akció, a gesztus fokról-fokra helyet ad a tervszerűségnek. Az építkezés ellene feszül mind a naturalisztikus, mind az impresszionisztikus tendenciáknak.

Van azonban egy másik lehetőség is.

Ez a lehetőség az intellektuális szintézis mellett bontakozik ki, rá támaszkodik,

de egyszerűsít. Ez a leegyszerűsítése a strukturális megoldásnak lehetővé teszi az emberihez való érzelmi kapcsolódás fokozottabb érvényesítését. Ez az út a vangoghi és gauguini út XX. századi felújítása, egyfajta expresszivitás és egyfajta szimbolizmus kialakításának útja. Ez az attitűd könnyen társulhat olyasfajta nosztalgiákkal, amelyek a múlthoz fordulnak, az ősihez, a középkorhoz, de a prerafaeliták módján a korareneszánszhoz is. A nosztalgiáknak ilyen csoportja figyelhető meg az alföldi művészet most bontakozó periódusában. Van ebben a generációban valami, ami a hippik pozitív vonásaival rokon: a civilizáció bajainak, elembertelenítő hatásának következtében civilizáció ellenes. A paraszti múlthoz, a középkori formákhoz, a mítoszhoz való kapcsolódás is ennek tudható be. Távol áll tőlem, hogy a mítosz jelentőségét kisebbítsem. A XX. századi ember viszonya a mitikushoz lehet azonban másfolyen, pszichológiai eredetű, közvetlenül átélt tartalmakat közvetítő szellemi forma. Erre a felfogásmódra is akad példa, nemcsak Picassónál, hanem magyar vonatkozásban is. Magam is sokat foglalkoztam ilyen lehetőségek felszabadításával.

A szegedi szituáció a vázolt lehetőségek közül kétségtelenül az intellektuális ágon bontakozó fejlődést segíti. Az egyetem jelenléte, a Főiskola hatása az esztétikai nevelés területén magában véve is elegendő ok arra, hogy ez így legyen. Mégis, intellektualizmusát éppenúgy érinti az alföldi környezet közvetlen jelenléte is, mint a világhoz való kapcsolódás egyetemes igénye. Joggal kérhet részt abból a lélekformáló munkából, amelyet csak a művész vihet véghez.

Tanulmányomat berekesztő záróként még csak annyit, hogy vizsgálódásaimnak morfológiai jellege nem jelenti a társadalmi lét és tudat ismert összefüggéseinek tagadását, sőt úgy vélem, hogy közvetve hozzájárulhat ahhoz, hogy a szerkezeti összefüggések vizsgálatával segítse a fejlődés dialektikájának pontosabb meghatározását.

СТИЛЯРНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ НАШЕГО ВЕКА ПОПЫТКА ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ ПАРАЛЛЕЛИ

Л. Винклер

Изменения стиля 19 и 20 вв., хотя и в различной форме, но показывают сходные черты. Это сходство действительно для отдельных категорий стиля так же, как и для диалектики исторического развития. В этом своеобразном процессе повторения на классицизм отвечает кубизм, на романтизм-сюрреализм. Наследником революционных фактов классицизма и романтизма является критический реализм. Политическую готовность действия в XX веке, как прогрессивную тенденцию, признают за собой главным образом экспрессионизм и социалистический реализм. Исторически связанными с ними антиточками этих направлений является дадаизм, который называет и „искусством действия”, если обретает форму ташизма. Социалистический реализм подчёркивает сторону содержания активизма, а абстракция — сторону формы. Пикассо и Ривера дали пример искусства, в одинаковой мере активизирующего и содержание и форму, которое вместе с его противоречиями, может быть, суд потомства признаёт искусством, принёсшим самое значительное реалистическое решение XX. века. Параллельный диалектический ряд замыкает опарт, соответствующий импрессионизму-пентилизму, искусство, обещающее новый сезаннизм. Этот новый сезаннизм, который можно было бы назвать и сюр-сезаннизмом, строится на оптике новой, более комплексной и логике с новыми методами мышления XX. века. Наряду с ним появляется разновидность ван-гоговских и гогеновских проблем XX. века. На это указывают попарт, внеобщественное положение „хиппи” и их новый культ чувства.

STILMETAMORPHOSEN UNSERES JAHRHUNDERTS
(VERSUCH ZUR DEUTUNG EINES KUNSTGESCHICHTLICHEN PARALLELISMUS)

von L. Vinkler

Die Stilwechsel des 19. und 20. Jahrhunderts zeigen, obwohl in abweichender Form, doch verwandte Züge. Diese Verwandtschaft ist für die einzelnen Stil Kategorien ebenso gültig, wie bezüglich der Dialektik der geschichtlichen Entwicklung. In diesem eigenartigen Wiederholungsvorgang antwortet auf den Klassizismus der Kubismus, auf den Romantizismus der Surrealismus. Der Erbe der revolutionären Faktoren des Klassizismus und Romantizismus ist der kritische Realismus. Eine politische Aktionsbereitschaft als fortschrittliche Tendenz kann im 20. Jahrhundert vorwiegend der Expressionismus und der sozialistische Realismus sein eigen nennen. Mit diesen Richtungen geschichtlich verknüpfte Gegenstücke sind der Dadaismus und der abstrakte Expressionismus, der auch „Aktions-Kunst“ genannt wird, wenn er die Form des Taschismus annimmt. Der sozialistische Realismus betont die inhaltliche, die Abstraktion die formale Seite der Aktivität. Picasso und Rivera gaben Beispiele einer Inhalt und Form gleichermaßen aktivierenden Kunst, die das Urteil der Zukunft mit allen ihren Widersprüchlichkeiten vielleicht als die bedeutendste realistische Lösung bringende Kunst des 20. Jahrhunderts anerkennen wird. Die parallel laufende dialektische Folge wird durch das dem Impressionismus und Pointillismus entsprechende Op-art und eine, einen neuen Cézanneismus versprechende Kunst beschlossen. Dieser neue Cézanneismus, der auch Sur-Cézanneismus genannt werden könnte, ist auf eine neuartige, komplexere Optik und auf eine von den neuen Denkmethode des 20. Jahrhunderts beeinflusste Logik aufgebaut. Daneben erscheinen auch die dem 20. Jahrhundert entsprechenden Varianten der Van Gogh'schen und Gauguin'schen Probleme. Das Pop-art, die Aussergesellschaftlichkeit der Hippies scheinen in die Richtung eines neuen Gefühlskultus zu weisen.